

## O PODER DE « FAZER MUNDO » EM ALGUMAS ESCRITORAS CONTEMPORANEAS PORTUGUESAS

Catherine Dumas<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo debate sobre o tema « Fazer mundo » como um poder conferido à escrita literária, em especial poética, e formalizado desde a viragem do século XIX para o século XX, reapropriado pela pós-modernidade no sentido de reatar a ligação entre mundo e texto depois das vanguardas textualistas e estruturalistas dos meados do século XX. Examinarei as modalidades desta religação propostas pelas poéticas das escritoras portuguesas Agustina Bessa-Luís, Ana Hatherly e as 3 Marias, autoras das *Novas Cartas Portuguesas*, paralelamente a desenvolvimentos teóricos recentes sobre a questão.

**Palavras-chave:** poética, literatura portuguesa, literatura contemporânea.

**ABSTRACT:** This article debates on the theme "Making the world" as a power conferred on the literary writing, poetry in particular and formalized since the turn of the nineteenth to the twentieth century, re-appropriated by postmodernity in order to resume the connection between world and text after the textualists and structuralists vanguards of the mid-twentieth century. I examine the modalities of this rewiring proposed by the Portuguese poetic writers Agustina Bessa-Luis, Ana Hatherly and 3 Marias, authors of *Novas Cartas Portuguesas*, along with recent theoretical developments on the issue.

**Keywords:** poetic, Portuguese literature, contemporary literature.

O processo nomeado por Kant « fazer mundo » aplicado ao texto literário constrói-se a partir de um sujeito poético elevado à condição de ser sem fronteiras cujo devir ou nomadismo privilegia, consoante o projecto de Henri Lefèbre, a vida em detrimento do modelo. Tal conceito é revisitado recentemente por uma faixa de filósofos e teóricos da literatura que propõem o conceito chamado de « literatura mundo » no intuito de reatar com a subjectividade do discurso após os estruturalismos e as vanguardas formalistas que reservaram um espaço amplo, às vezes totalitário, à objectivação. No prefácio de um volume coletivo de 2011, *Faire monde. Essais phénoménologiques* (2011), os diretores da publicação, Michaël Fœssel, Jean-Claude Gens e Pierre Rodrigo, distinguem três vias para o « fazer mundo ». A via da « experiência humana », no encalce de Henri Bergson (*Matière et mémoire*, 1896), visa ultrapassar as antinomias kantianas pelo

---

<sup>1</sup>Professora e pesquisadora da Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3.

aprofundamento da percepção. A via fenomenológica, de Husserl a Merleau-Ponty, afasta a exigência do intuitivo: «Todo o objeto dá-se à percepção por « perfis », a partir de um horizonte de objetos sentidos conjuntamente e, em última análise, de um mundo não objetivo ». A terceira via seria a de Gilles Deleuze que, apesar de um posicionamento, às vezes frontal, contra a fenomenologia, privilegia « um mundo cujo modo de ser já não deveria nada à estrutura da nossa percepção e que encontraria a sua origem, enfim liberto dos nossos esquemas de compreensão ingenuamente antropocentros, naquilo que Deleuze não hesita em nomear um «devir humano». O «fazer mundo» aponto portanto para um mundo do qual nós somos, como sujeitos, parte integrante. Hanna Arendt, por sua vez, numa postura declaradamente política, alerta, no período pós-desastre a seguir a Shoah, para o «acosmismo» que ameaça o pensamento moderno e, direi eu, pós-moderno: «No que toca as condições específicas do nosso mundo contemporâneo cuja ameaça não é só o ser-nada, senão também o ser-ninguém, elas deveriam engendrar a pergunta: «Porque está alguém e não ninguém?». Tais perguntas podem parecer nihilistas, mas não é o caso. Ao contrário, são as questões anti-nihilistas que se põem na situação objetiva do nihilismo, em que o ser-nada e o ser-ninguém ameaçam destruir o mundo». (ARENDR, 2014, p. 295).

São estas coordenadas que vou tomar em conta para analisar as modalidades de « fazer mundo » das obras das escritoras portuguesas, Agustina Bessa-Luís (ABL) e Ana Hatherly (AH), e do livro colectivo *Novas Cartas Portuguesas*<sup>2</sup>. Ao tecer uma ligação entre estas obras de autoria feminina, analisarei as funções do feminino como tema ou como categoria poético-narratológica destas obras.

### **AGUSTINA BESSA-LUIS, «AUDACIAS» E «DESFIGURAÇÕES»**

Ao responder em 1985 a uma pergunta do jornal *Libération*, «Porque escreve?», ABL evoca, entre outros, estes dois motores de escrita, a «audácia » e as «desfiguração». Maurice Blanchot escreve em *O Espaço Literário* que a obra « dá voz, no homem, àquilo que não fala, ao inomeável, ao deshumano, ao que está sem verdade, sem justiça, sem direito, onde o homem não se reconhece» (BLANCHOT, 1955, p. 309).

---

<sup>2</sup> Para este artigo, serão abreviados os nomes das autoras Agustina Bessa-Luís em ABL e Ana Hatherly em AH.

ABL pratica a desfiguração neste sentido de acto criativo numa prosa híbrida, desconstrutiva e subversiva. Verei como ABL pensa na sua obra o espaço e o artista.

## O ESPAÇO

O lugar da origem tem uma importância fulcral em ABL que nasceu em Vila-Meã, no Nordeste de Portugal. A sua família paterna tem as suas raízes naquelas terras do Alto-Douro, e a sua família materna é de origem castelhana. A relação com o rio Douro, que flui de Castela ao Porto, e com a sua região onde Agustina passou muito tempo em criança e adolescente, cunha a obra da escritora desde o começo. O Douro e o seu afluente Tâmega são dois vectores dum imaginário literário primordial no qual a ancoragem num território é tão importante como a anulação das fronteiras pelo fluxo torrencial da obra. Umberto Eco, em *A Obra Aberta* (ECO, 1979), teorizou aquela « abertura de um infinito que se reuniu numa forma ». No caso de ABL, direi que a forma-obra, à maneira de Ema, « a Boverinha » de *Vale Abraão* (1992, e o filme de Manoel de Oliveira, produto de uma longa colaboração entre a romancista e o cineasta), é levada pelo fluxo do rio com os seus reflexos *moirés* para desembocar num mar de significados plurais em perpétua transformação. Tomarei ainda o exemplo de *Fanny Owen* (1979, e o filme de Manoel de Oliveira), romance que se situa na região do Porto: romance e filme convergem no confluente das artes onde uma rede complexa de significados faz obra ao mesmo tempo que faz mundo: é todo o Romantismo oitocentista da cidade do Porto que é reinterpretado a partir da ficcionalização-desfiguração do grande escritor Camilo Castelo Branco feito personagem. Outras figuras ligadas ao território primordial a não ser Camilo (que encontrará aliás um eco feminino no nome de Camila, personagem da trilogia *O Princípio da Incerteza*, 2001-2002-2003) aparecem na teia da obra de Agustina. Duas avós religam os dois pólos do imaginário e das origens. Trata-se da tia-avó Joaquina, a Quina de *A Sibila* (1954, romance que intronizou com força ABL nos círculos literários portugueses), personagem tantas vezes refigurada ao longo da obra. A sua parilha é Lorenza/Lourença, figura da avó castelhana, personagem em particular de *Memórias Laurentinas* (1996).

A geografia literária<sup>3</sup> de ABL, baseada na memória dos seres humanos e dos seus lugares, alarga estes temas a mitemas pela criação de novos mitos cujas refigurações, muitas vezes subversivas, revisam os fundamentos do nosso pensamento ocidental. Constatamos este fenómeno através da colaboração de Agustina com Manoel de Oliveira. A tal dimensão universal conferida pelo lugar da origem fica particularmente bem plasmada, para além dos filmes *Francisca* e *Vale Abraão*, em *O Princípio da Incerteza*, *O Espelho Mágico* e *Inquietude*, inspirados nos romances *Jóia de Família* (2001), *A Alma dos Ricos* (2002) e no conto «A mãe de um Rio» (*A Brusca*, 1971).

O espaço imaginário da obra de ABL, operando desfigurações sucessivas ao nível da geografia literária, das figuras do mundo dito real, afirma-se como um espaço de religação: religação passado-presente, território-História, entre outras. É também um espaço de criação ampliado pela ligação entre as artes, não só através da colaboração com o cineasta Manoel de Oliveira, como também com diversas artistas plásticas. Estes cruzamentos intersemióticos começam em 1982 com a pintora Maria Helena Vieira da Silva que residia naquela altura em Paris, e a pretensa « biografia » que ABL escreve dela, *Longos Dias têm Cem Anos*. Veremos na segunda parte desta conferência que a escritora criou uma forma de sororidade com a pintora. Aludirei também ao livro feito em colaboração com a artista canadense de origem madeirense Martha Telles, *O Castelo onde Irás e não voltarás* (1986). Mais recentemente, as pintoras Paula Rego com *As Meninas* (2000) e Graça Morais com *As Metamorfoses* (2007) fizeram livros em conjunto com a escritora.

Estas redes de temas, personagens e colaborações inscrevem a obra de ABL no âmbito do conceito que se chama hoje em dia « Literatura-mundo ». Contra um certo « acosmismo », a escritora portuguesa segue a via proposta por Hanna Arendt que visa transformar o « deserto » num « mundo humano ». Ao desconstruir dicotomias e fronteiras, tece a trama de uma reinterpretação do mundo, o seu mundo do Norte de Portugal, paradigma do mais vasto universo. ABL trata com compaixão (*Contemplação Carinhosa da Angústia*, 2000) e alegria (*Alegria do Mundo I, II*) da condição humana. Como um bom chamã, atrai e afasta ao mesmo tempo o seu leitor em desfigurações sucessivas. É o que vou tentar analisar através de alguns exemplos da figura do artista na sua obra.

---

<sup>3</sup> Ver este conceito em (COLLOT, 2011).

## O ARTISTA

A noção de Artista desenvolvida por Agustina nos seus romances entra plenamente nesta tensão contraditória entre narradores sábios e cultos, e uma polifonia de personagens oriundos de estrates sociais populares, detentores de narrativas de um mundo primordial que se abre ao leitor com todas as suas fantasias, digressões, maravilhas, é dizer com toda a sua poesia. Esta estética da contradição afirma uma dicção possível, múltipla e paradoxal, produzindo um texto cuja legibilidade é condicionada pelo dizer « contra ». Veremos, com efeito, como o discurso sobre o Artista, na obra da Autora, oscila entre uma negação do estatuto social desta figura, aderindo nisto à ideia de falência do artista herdada do final do século XIX, e a afirmação da liberdade absoluta fundadora da visão rimbaldiana da poesia e do poeta. A interferência de mediações femininas para reabilitar o Artista reencanta esta figura com novas propostas de reinvenção da função do Artista num mundo à deriva.

Levanto aqui a questão de saber se Agustina, ao mesmo tempo que toma em conta e tematiza o apagamento da figura do Artista correlata à « morte » do sujeito, anunciada na viragem do século XIX para XX pelas filosofias ditas negativas, não abrirá um possível espaço para o seu reencontro.

No romance mais recente que vou abordar neste trabalho, *A Ronda da Noite* (2006), Martinho, a personagem principal, muito cedo na sua vida, tem a revelação da criação artística através da reprodução do quadro de Rembrandt que acompanha a sua infância. Ele corresponde ao tal artista « indeterminé », « raté » tematizado por Bourdieu a propósito de *L'éducation sentimentale* de Gustave Flaubert (BOURDIEU, s/a, p. 67 a 93). Nesta personagem, a autora concretiza, ironicamente como ela procede muitas vezes, uma gorada vocação nacional pela arte: « Ele próprio, Martinho, quis dedicar-se à pintura e fazer versos. O facto de se dizer que Portugal é um país de poetas vem dessa sombra de melancolia e insucesso que a todos afecta » (BESSA-LUIS, 2006, p. 350). Este tipo de personagens acompanha a obra de Agustina desde o começo: o Gerson de *A Muralha*, « Eternamente um buscador do sentido da comunicação »; o Clemente de *Canção diante de uma Porta Fechada*; até o Belchior de *O Mosteiro*. Todos eles agarrados a uma pretensa pureza do criador, são personagens vagamente depressivas, é dizer « indeterminadas ». Estas potencialidades dos artistas falhados ficam « diante de uma porta fechada », consoante o título do romance de Agustina

(1966). Elas são mortas pelo próprio *pneuma* da criação que almejam, como é o caso de Martinho que morre duma pneumonia no fim de *A Ronda da Noite*. Agustina pinta sarcasticamente a condição (pós)moderna do Artista num dos seus famosos aforismos do livro epónimo, ao afirmar que « o artista é livre (...) Como isto parece ignóbil e injusto – essa liberdade! Mas o artista é assim mesmo » (2006, p. 26-27).

Anterior a *A Sibila* (1954), a novela *Mundo Fechado* (1948) elege uma personagem masculina para dar início a uma linhagem de personagens mais positivas que vão abrir um espaço eufórico para a penetração do mistério do mundo enquanto acto de criação. Lembro aqui a história deste texto inicial que foi mandado ao grande escritor Teixeira de Pascoaes cuja resposta, tardiamente recebida por Agustina, iria intronizar a Autora no mundo do artista escritor. A partir de *A Sibila*, a revelação da criação artística, e sobretudo a sua possível realização, vão ser maioritariamente entregues a personagens femininas. O fim de *A Sibila* é bem explícito a respeito de uma filiação feminina da narrativa. Vale a pena relembrar:

Eis Germa, eis a sua vez agora e o tempo de traduzir a voz da sua Sibila. Talvez, porém, o seu tempo seja improdutivo e nefasto, e ela fique de facto silenciosa porque – quem é ela para ser um pouco mais do que Quina e esperar que os tempos novos sejam mais aptos a esclarecer o homem e a trazer-lhe a solução de si próprio? Talvez ela fique de facto imóvel no seu constante, lento vertiginoso baloiçar, na casa que fortuitamente habita, e a sua história fique hermeticamente fechada no círculo de aspirações que não conseguir detalhar e cumprir, porque aconteceu ser cedo ou ser tarde, porque não se compreende ou não se crê o bastante, porque se deseja demasiado e isto é todo o destino, porque... porque... (BESSA-LUIS, 1954, p. 349)

*A Sibila* encena este processo de herança que « herda o herdeiro » (BOURDIEU, 1975). O baloiçar da cadeira de Quina efectua o tal vai-e-vém em duplo sentido entre passado e presente, herança e herdeiro. A passagem que se dá entre Quina e Germa, a sua sobrinha, abre novos horizontes à figura do Artista, horizontes contrários ao academismo. Outra vez, é o oxímoro excesso/simplicidade que a escritora salienta para definir o Artista, em *Dicionário Imperfeito*, e que poderia corresponder aos dois pólos Camilo/Pascoaes: « A grandeza dum espírito está na pluralidade e plenitude da sua sensibilidade. Todo o vasto espírito é sempre

um tanto santo e outro tanto demoníaco. Todo o artista exagera ou dilui, aviva ou simplifica » (2008, p. 22).

Mas voltemos agora à *Sibila*, romance que opera, a meu ver, a síntese dessas contradições, a resolução do paradoxo e a figuração do oxímoro. Nele se confundem Quina e Germa, numa osmose criativa. Em ambas se delinea já toda uma genealogia de futuras figuras femininas que vão propôr novas formas de exercer a liberdade fundamental do Artista, e mais amplamente, a do sujeito. Já tive oportunidade, em artigos anteriores, de salientar linhas discursivas de cunho feminista na obra de Agustina Bessa-Luís. Penso, entre outros, no texto « A condição da mulher », de 1967. Por outro lado, encontramos textos de teor ensaístico com interpretações que se podem taxar de misóginas e que foram denunciados a seu tempo pela crítica feminista. Penso em « A mulher e o desejo », publicado em 1994 (2000, p. 278). No entanto, esta rede de personagens e referências à volta da criação artística encontra uma origem profundamente autobiográfica concentrada na figura de Quina e nas paisagens que a rodeiam. Penso em textos dos anos 1997, 1998. A partir de Quina, nascem filiações que podem ser interpretadas como uma forma de sororidade, conceito perfeitamente feminista, intensamente aproveitado, como veremos, na obra emblemática do começo dos anos 1970, *Novas Cartas Portuguesas* (BARRENO, HORTA, VELHO DA COSTA, 1972). Não querendo perseverar nestas aproximações, voltarei à parte da obra de Agustina que fundamenta o seu conceito próprio de sororidade em contigüidades artísticas bem definidas.

Começarei por Florbela Espanca. Uma primeira manifestação da osmose entre Forbela, a biografada, e Agustina, a biógrafa, é a anedota do telefonema durante o qual o interlocutor de Agustina se engana ao perguntar: « És tu, Bela? ». Isto seria, pelo que diz a própria Autora, o ponto de partida da escrita da biografia. No seu ensaio, Agustina reflecte sobre o género literário da biografia: « Dá-se a unidade do ser humano nessa aliança dos opostos que são o que vive e o que contempla a criação » (1979, p. 45). Esta osmose transcende as individualidades de tal forma que aquela « unidade do ser » enuncia a noção agustiniana de Artista. Ela corresponde à unidade que se dá no vislumbre de obra aberta do final de *A Sibila* citado mais acima.

Acontece o mesmo processo na biografia de Vieira da Silva à qual aludi anteriormente, onde a ideia de sororidade é mais enfatizada. Agustina cita uma carta na qual Vieira da Silva escreve:

«A Agustina, com a sua imaginação, poderá descobrir, inventar, melhor do que eu até possa dizer, aquela que eu sou (...) Com os restos daquela que eu não sou, ainda pode criar a irmã que não tive». Mais à frente, a escritora conclui: « Não sei se cheguei a fazer a biografia da irmã que Vieira não teve, ou se lhe dou o carácter da minha própria biografia. Se formos coincidentes. Narciso afinal tem razão em frequentar os lagos» (1982, p. 45).

Uma tal estética da biografia, pelo menos nos casos de Florbela e de Vieira da Silva, baseada não só na ausência do biografado, como também no equívoco da pessoa, equívoco que produz a « unidade do ser » entre biógrafa e biografada, é um conceito complexo e altamente productivo. Vemos que, ao falar destas duas figuras, Agustina acaba por falar de si como escritora, como artista, conceito que se confunde aqui com o ser ontológico. A figura do Artista, portanto, é incluída, tal como o espaço, numa poética da relação, consoante os termos de um dos últimos ensaios do filósofo e escritor de língua francesa, Edouard Glissant (2009).

Visto assim, o Artista desempenha as funções de xamã, palavra usada pela própria Agustina (2000, p. 23). À poetiza Florbela é conferida esta mesma função xamânica: « Primitiva, Florbela tenta obter, por intermédio do elemento mágico da poesia, proteção contra o mundo exterior (...). Ela exerce um exorcismo ao objecto. (...) Ela atinge o inconsciente colectivo do medo à realidade » (1979, p. 24). O escritor, assim entendido, tanto sacraliza o mundo criado por ele, como profana os rituais do sagrado. Revisitando a tradição dos grandes pregadores, Agustina estabelece uma continuidade entre o sagrado e o profano, e abre um espaço de criação ao comum dos mortais, incluindo-se como artista na comunidade de um « nós » no seio da qual o sujeito reencontra o seu lugar: « Nada do que sucede nos diz respeito, excepto quando é convertido a uma criação própria », lemos em *Aforismos* (1988, p. 26). Num texto de 1996, a Autora dessacraliza a própria Sibila, tirando o véu sobre a sua génese literária: « A Sibila existiu como qualquer de vós. O facto de ser retratada por mão um pouco leve (...) não lhe tira nada da sua realidade (...) A Sibila não é um modelo, nem um exemplo. Pertence ao quotidiano que vai até aos mais remotos espaços onde tudo se cruza por acaso e



uma desordem dinâmica (...) » em *Alegria do Mundo I*. (BESSA-LUIS, 2000, p. 191). O leitor encontra no próprio romance passos como este onde Quina é criticada por um narrador nada benevolento. Em *A Ronda da Noite*, a avó Maria Rosa plasma este pacto do Artista com a realidade, chamada aqui de « real »: « a santidade do real é o que faz o artista » (BESSA-LUIS, 2006, p. 107). Notamos que este aforismo emana duma personagem feminina tutelar, como a de Quina. No mesmo romance, a magia da criação artística, neste caso o quadro de Rembrandt, actua pelo processo duma ecfraze ficcionalizada, uma ecfraze moderna: a contemplação activa do quadro por Martinho ao longo do seu período de formação. Martinho revê-se no quadro: « « Se houvesse um lugar para mim, eu deixava tudo, e deixava tudo e ia occupá-lo », pensou Martinho » (BESSA-LUIS, 2006, p. 176). Esta osmose com a tela passa pela mediação duma personagem em movimento. Trata-se de um ser híbrido, uma criança que ilumina e desinquieta o quadro ao mesmo tempo: Saskia, « a criança luminosa » (2006, p. 325). Este desassego é chamado pela Autora de « desordem », fundamento do seu conceito de arte. « A desordem da arte ataca o princípio de autoridade » (2006, p. 309). A mediação de Saskia é essencial na formação de Martinho: « A rapariguinha da *Ronda* que avança entre a multidão, distraída e sem orientação, parece dizer: « Segue-me e saberás porque ». /O quadro chegou a ter, para Martinho, o sentido dum livro de adivinhas » (2006, p. 130). Num dos poucos textos autobiográficos que Agustina nos deixou, *O Livro de Agustina*, é também um ser híbrido, pintado por Vieira da Silva, quem estabelece a mediação entre a pequena Agustina com cinco anos de idade e o mundo da criação:

A pequena sereia de 5 anos está retratada na pintura de Vieira da Silva. É leve como uma pluma e, no entanto, é profunda como o mar. Por isso se move por entre as águas verdes donde nasceu Vénus e tudo o mais. (...) Uma sereia de 5 anos, como se vê pelo quadro de Vieira da Silva, é uma coisa muito séria. Parece um camarão, um búzio, um bicho marinho que viaja na imensidão do oceano. O destino não é uma fatalidade, é um conflito com um sonho. (BESSA-LUIS, 2002, p. 109)

O Artista nasce aqui duma mediação simbólica, estetizante, mas sobretudo da activação da sororidade que estudámos anteriormente.

Todos estes duendes, crianças estranhas, monstros do campo (penso aqui no Augusto da Narcisa em *A Sibila*), seres híbridos do mar, têm um manejo

impossível, difícil ou antinormativo da palavra. Beneficiam de uma delegação criativa por parte do pintor (Rembrandt, Vieira da Silva), e da escritora. Formam um mundo híbrido de personagens fulcrais e efémeras, representando uma modalidade estranha do Artista, atrevo-me a dizer aqui *queer*, na sua indeferenciação genérica. Desfazendo as dicotomias, tendem em reformular a « unidade do ser » cara a Agustina. Inventando outras formas de linguagem, desestabilizam o discurso do poder, tal como Rembrandt com *A Ronda da Noite*. No fim de *A Sibila*, Germa depara-se com a estranheza da personagem de Custódio :

o mundo de impressões estranhas que provinham daquele rapaz. Ele emitia uma estranha, incoerente espiritualidade que se encontra no que é inconsciente, informe, estático, mais do que no espírito humano que criou já um infinidade de reações próprias, portanto o pensamento. (...) Belos eram os seus olhos, aquele olhar morto, quase extasiado de estranheza, quase pronto a eclodir num fogo de compreensão. (BESSA-LUIS,1954, p. 237)

O « fogo de compreensão » pode ser lido aqui como o fulgor da obra de arte. Sem querer cometer anacronismos, sobretudo no caso de *A Sibila* que é um romance muito anterior aos textos teóricos da filosofia *queer*, uma leitura assim orientada das delegações de que tratámos funciona bem na obra de Agustina Bessa-Luís.

Queria abordar uma última orientação de leitura que proponho a propósito da figura do Artista como ser acompanhante na obra de Agustina. Xamã, ele se religa à humanidade no seu acto de compreensão: forma-a e cura-a. Vemos em *Ronda da Noite* que Martinho se formou através do seu convívio efrástico do quadro de Rembrandt:

Parece-lhe agora a Martinho que a *Ronda da Noite* se apoderava dele (o termo é possessão) como um símbolo cujo significado fosse o seu próprio pensamento. A pessoa era iluminada para se transformar na própria obra de arte. A carga afectiva contida em Rembrandt e nos seus modelos resultavam na imagem do mundo com o qual, assim, Martinho criou uma aproximação. Essa tonalidade afectiva ia ter importância na relação com as outras pessoas. (BESSA-LUIS, 2006, p. 343)

Esse processo acompanhante, por parte do Artista, das pessoas do seu meio já se tinha iniciado com a personagem de Quina, a Sibila, e as suas rezas catárticas nos velórios, o seu papel de conselheira da sua comunidade, de educadora de Germa. Eu adiantaria que, tal como o pintor Rembrandt, Quina, ao sustentar espiritualmente a gente do seu meio, actua no sentido da ética do cuidado, do pensamento *care*. Este pensamento foi recentemente investido por filósofos e por certas orientações políticas no sentido de tomarmos conta reciprocamente de nós mesmos. A « santidade do real » (BESSA-LUIS, 2006, p. 107) conferida por Agustina ao Artista abunda neste sentido.

A liberdade do Artista é infalível, como o afirma o gesto estético-ontológico da biografia praticada por Agustina, especialmente no que se refere a Florbela Espanca. É infalível, neste caso, até no suicídio, escreve a Autora. Na *Ronda da Noite*, a liberdade do Artista efectiva-se no captar a « mobilidade da vida (...) na presença do instante » (BESSA-LUIS, 2006, p. 304). Afirma Agustina Bessa-Luís: « O valor cultural duma obra em liberdade torna-se discutível e até condenável » (BESSA-LUIS, 2006, p. 351). É deste feito uma posição eminentemente política que a Autora toma.

#### ANA HATHERLY E AS METAMORFOSES DO SUJEITO FEMININO EM SEU JARDIM

Se ABL alarga o espaço da obra literária pela efrase que pratica, seja formalmente em obras *sui generis* seja tematicamente no seus romances, Ana Hatherly é o exemplo, na segunda metade do século XX em Portugal, do artista total tal como ele foi concebido pelo Renascimento e mais tarde pelos Modernismos e vanguardas subsequentes. Pintura, poesia, cinema, escrita ficcional, AH pratica estas artes em interação num trabalho intersemiótico aprofundado, pormenorizado, baseado numa tradição erudita. Com efeito, AH é também uma professora universitária especialista do Barroco, reconhecida internacionalmente. Tratarei aqui de um tema recorrente no conjunto da sua obra, o jardim como mundo multifacetado pós-barroco, poderosamente irónico, que afirma a primazia do sujeito desejante, sujeito feminino por excelência percorrendo parques e jardins com teimosia, em demanda de si e da sua própria expressão.

Judith Butler escreve: « a 'inquietude' do eu é precisamente o seu modo de devir, a sua não-substancialidade definitiva no tempo e o seu modo específico de expressar a sua liberdade » (2011, p. 11). Na obra de AH, este « eu » feminino

não tem nenhuma « substancialidade definitiva no tempo » e evolui no meio de uma liberdade que o faz inalcançável, apesar de omnipresente. É neste sentido que falo de metamorfoses do sujeito, adotando nisto um termo culto da estética barroca, fundamental na criação da artista portuguesa. Com efeito, o sujeito feminino nunca é entendido por AH como a matéria de uma realidade primeira, mas sim como uma construção, à maneira daquilo que Simone de Beauvoir demonstrou em *Le deuxième sexe* (1949). Mas esta construção, como afirma Judith Butler no seu livro *Gender Trouble* (1990), sofre sacudidelas sísmicas ao longo da sua história: « A intabilidade fundamental da categoria « mulher » questiona os limites da teoria política feminista *em termos de fundamento*; ela inaugura novas configurações, não tanto a nível dos gêneros e dos corpos como no plano político » (1990, p. 267). AH encena este sujeito em situações tanto dramáticas como paródicas que podem virar pastiche ou mascarada. Numa entrevista de 2005, ela abunda no sentido de J. Butler quando fala na « importância que teve a revolução do 25 de Abril para o Movimento da Poesia Experimental portuguesa », valorizando o compromisso de Po Ex no « devir político, a nível tanto nacional como internacional » e a « necessidade de uma consciência política inseparável da exigência cultural, apesar de tudo livre ». Com ABL e AH, temos duas escritoras que afirmam posições políticas, apesar de nunca terem sido partidárias nem militantes.

## O JARDIM NEO-BARROCO, TEATRO DA SUBVERSÃO

### A silenciosa força das flores

A silenciosa força das flores  
Emana de suas cores  
Que são a sua voz  
Os seus anúncios  
O seu mosaico de intenções  
E digressões  
Vitais em seus prenúncios

Sua beleza  
Sua inestimável fineza  
Está  
Em seu corpo a corpo com o desejo  
Sua façanha é  
Inspirar o beijo  
Do errante visitante que as fecunda

Silentes

Apelam  
Dando gritos de perfume  
(HATHERLY, 2007, p. 9).

O teatro da subversão faz-se aqui « teatro da palavra » onde as « vozes », « os anúncios », as « intenções » e outros apelos, os « gritos de perfume » renovam excedendo-o o palco da enunciação poética. A carga sensual, erótica até, deste poema propulsa-nos para a novela culta *O Mestre* (1963) que se pode ler no contexto histórico e social da ditadura do Estado Novo de Salazar. Já estudei o paralelo entre este texto e a peça de teatro grotesca de Garcia Lorca *Los amores de Don Pelimplin com Belisa en su Jardín* (1928). Menos provocadora do ponto de vista da moral, a novela de AH, que não foi censurada, ao contrário da peça de Lorca, apresenta no entanto uma personagem feminina, a Discípula, tão libertária e revoltada como Belisa. A Discípula persegue apaixonadamente o Mestre num jardim-parque que tem a função de círculo mágico. Fauna invertido, espia na sombra das árvores antes de atacar a sua presa. Durante este jogo de escondites, anda à caça das borboletas e o Mestre metamorfoseia-se em lepidóptero apanhado na sua rede. A discípula é uma predadora « caçadora de homens » (HATHERLY, 2005, p. 108). Outros homens transformam-se em « pombos em jardins urbanos » (HATHERLY, 2005, p. 108). Existe uma carga subversiva no carácter grotesco e irónico de certas metamorfoses. O Jogo no Jardim é fortemente ironizado:

A Discípula é muito persistente. Vai todos os dias ao Jardim a ver se o fruto já está maduro. Sai calmamente de fora do círculo mágico para dentro do círculo mágico. Entra no Jardim. Começa olhando agudamente para todos os lados. Desce a direito o desenho grego da calçada, vai até ao fim, vira à direita, entra na zona mais quente do Jardim. Ele está lá. (HATHERLY, 2005, p. 81)

« Sujeito do desejo » tal como o definiu J. Butler, a Discípula subverte os estereótipos da mulher submetida ao poder falocrático. Revela-se livre, cruel, crua e desestabilizante. Corresponde a esse « ser estranhamente fictício » (2011, p. 282) do qual fala J. Butler.

Ao falar do corpo feminino em *A Neo-Penélope*, AH o situa « entre o Eden e o seu contrário » (2008, p. 21). A subversão é activada tanto pela noção de « contrário » como pelo entre-dois (*entre-deux*) de um corpo em movimento.

Encontramos as mesmas modalidades na longo série das *Tisanas*, exercício de prosa poética altamente subversiva, a propósito da noção de « antijardim ».

*Tisana:*

Numa pausa do antijardim. Discuto com meu irmão. Ele diz: não vês como o espanhol é uma língua mais evoluída mais trabalhada sem as dificuldades sintácticas do português? Então eu digo: quando o espanhol fala é a língua dum guerreiro equipado; quando o português fala o evento vai dissipar-se (HATHERLY, 2008, p. 184)

Actua aqui uma arte poética baseada no trabalho do material da língua. A dicotomia entre o espanhol e o português encenada neste « teatro da palavra » actua no sentido da não-fixação do corpo do poema que é anhistórico e corresponde à « liberdade livre » rimbaldiana. O « antijardim » pode figurar o ateliê de escrita de AH.

Reencontramos na série « Poemas femininos » de *A Neo-Penélope* o atractivo do interdito experimentado pela Discípula de *O Mestre*:

## O SEXTO SENTIDO

Estamos aqui  
Em estado de liberdade  
Condicionada pela enorme filaúcia do próximo  
Que um poeta desconhecido confirmou  
Quando disse:  
O sexo existe  
Vem da palavra six  
Igual ao sexto sentido  
Que é feminino

E acrescentou:  
A maçã  
É para ser comida  
(HATHERLY, 2005, p. 81)

Este poema remete obviamente a um fragmento de *O Mestre* que foi escrito quase 40 anos antes :

O sexo é o caminho do nexa. O sexo é a mola que une e afasta. O sexo é a matriz da paixão. O sexo é a matriz da não-

paixão. O sexo é a matriz da vida da morte. O sexo é a matriz da criação. O sexo é a matriz da destruição. O sexo é a matriz da ascese. O sexo é a matriz da discórdia. O sexo é a matriz da Alegria. O sexo é a matriz do enojo. O sexo é a matriz. É isso. O sexo é o que me afasta de ti e te aproxima de mim. O sexo é o que me leva para ti e te afasta de mim. (HATHERLY, 1976, p. 50-51).

O sujeito poemático feminino erotizado é invasivo e subversivo pela sua proposta de anti-éden, forma de uma utopia poética de Eva inversa. Em 1978, AH publica o longo poema *Eros frenético*. Ao desenhar o corpo desejante, o jardim faz-se o lugar do acto erótico. Situado, como uma nova Julieta, na sua varanda, o sujeito desejante « frenético », afastado das verdades e razões, desiste da sua vigilância. Absorve aquela cor verde do jardim que, em Lorca, aparece no famoso poema « romance sonámbulo » (1928) como a cor do desejo. No poema de AH, o frenesim é ligado ao *topos* do transe.

A última figuração do jardim que abordarei aqui é o « jardim de escrita ». No livro *O Pavão Negro*, encontramos esta glosa de um verso de Keats: « Dantes eu vivia só/agora vivo rodeada de palavras/que eu cultivo/no meu jardim de penas » (2003, p. 27). O jogo sobre o duplo sentido da palavra « penas », que motiva a ilustração de capa do livro da autoria da própria poeta, opera a fusão entre carga sensual e emotiva do poema. Existe um neo-romantismo declarado na reivindicação implícita de uma « matéria emoção » (consoante o conceito desenvolvido por Michel Collot (1997), associado a um neo-barroquismo irónico que orienta o significado de « pena » para o da pena do calígrafo, transformando o texto do poema em visualidade pura. É quando nasce o « jardim de escrita », sendo a poesia de AH em grande parte visual, inseparável da obra de pintura e de desenho. O percurso da Discípula teimosa de *O Mestre* pelo seu Jardim chega a ser o do sujeito escrevente, como se lê na *Tisana* 350: « Vou. Por vezes um pouco cegamente estendo a mão para a folha em branco. É o meu percurso, o meu trajecto máximo que retomo e retomo. Mas nada preenche o vazio essencial que a escrita revela ». Especialista dos labirintos, poemas da Antiguidade e poemas visuais barrocos, AH pratica esta forma no seu poema « O jogo é um itinerário » (2003, p. 9). Cito a primeira estrofe: « Na minha oficina herética/o labirinto contraria o linear:/percorre-me/como se fosse uma veia/Segura em seus meandros ».

Podemos dizer então que o jardim é muito mais do que um tema. É um palco para o sujeito desejanste, corpo frenético; representa finalmente esta força de uma escrita visual animada pela vibração, partitura complexa para a qual se abrem infinitas intepretações.

### O SUJEITO FEMININO. AUTORETRATO DA ARTISTA

Ironicamente, AH como artista inventa-se duplos, opera desmultiplicações de si, retomando o *topos* do Primeiro Modernismo português da despersonalização com uma boa dose de autoderisão. Muitos retratos pictóricos, muitos poemas e as *Tisanas* todas funcionam como autoretratos. Correspondem-se estas modalidades expressivas à volta do tema do autoretrato. Muitas das grafias de *Mapas da Imaginação e da Memória* (1973) podem ser vistas como uma cartografia do « eu » feminino. A desmultiplicação das imagens deste sujeito é um turbilhão vertiginoso em AH, desde « A História da Menina Louca » do livro *Um Ritmo perdido* de 1958 até à obra mais recente:

#### **História da menina louca**

Procuraram toda a casa, toda a terra,

Ninguém a achava.

Ela estava no telhado, atrás da chaminé,

Olhava as estrelas e cantava.

Estava tão feliz e sossegada!

Olhava as estrelas e cantava.

Meu Deus, está louca!

Vamos levá-la.

Estava tão feliz!

Olhava as estrelas e cantava.

(HATHERLY, 1980, p. 24-25)

Na *Tisana* 229, AH aborda uma forma do autoretrato muito ligada às vanguardas textualistas, a escrita do nome: « O auto-retrato. Todos os artistas que fizeram o seu auto-retrato ao longo dos tempos não foi porque se achassem particularmente belos ou interessantes mas porque assim avaliavam o seu grau de passagem. Eu escrevo o meu nome ». A partir dos anos 60, AH va insistir na escrita do nome até fazer dela um mito pessoal despersonalizante. Entre 1964 e 1966, ano da escrita de « Eros frenético », aparece a personagem de Dona Ana. Na segunda parte dum longo poema, o sujeito feminino é encenado em Nova York e disserta



sobre a dicotomia homens-mulheres. Um *flash back* remete-a a uma cena da sua infância. Ei-la a inverter o mito de Don Juan, subvertendo o mundo masculino do mito num universo feminino:

(...) As casas são tão altas que não consigo aperceber a lua.  
Espero Don Juan Batman.  
Mascarado. Homem carnaval última fantasia. Dona Ana aos milhões veste um dominó de brushed nylon. Usa óculos.  
Senta-se nos snack-bars. Regressa a casa. Fuma um último cigarro antes de lavar os dentes. Toma uma pastilha para dormir. Deita-se. Dorme um sono químico. Regressa ao mito.

Nos mesmos anos, o mito prossegue com o poema « Litoteana ». Uns anos mais tarde, são as « 31 variações temáticas sobre um vilancete de Luís de Camões » que compõem o poema « Leonorana ». Este jogo é fortemente ironizado, fazendo do « eu » feminino uma « inversão irónica », figura da desconstrução consoante J. Butler. AH joga com o efeito da variação para alternar os pontos de vista, criar um turbilhão de sentidos no qual já não se encontra valor nenhum. A « inversão irónica » consiste nisto mesmo. O mesmo processo é trabalhado no filme *Rotura* (1979) onde se vê um sujeito feminino, a própria artista, a rasgar grandes painéis de papel branco numa acção excessivamente repetitiva de autoderisão e abolição do significado. Podemos reencontrar o mesmo processo numa personagem das *Tisanas*, a porca Rosalina. Por seu intermédio, o « eu » fica desestabilizado em cada uma das suas aparições, confrontado ao seu duplo, Rosalina.

O mundo dos afectos, mesmo contido por estratégias de afastamento irónico, é um motor estético muito forte na obra poética de AH, tal como aparece nesta *Tisana* 440:

O corpo e os seus afectos. O desejo de sentir, esse auto-retrato último. Quando se deseja não se gasta a esperança. Quer-se ter asas. Brilhar no escuro. Quando já nada se vê e só se pressente. Aspirar à quietude descobrindo o caos, a catástrofe, a sombra enorme do nosso ser em queda.

Desenhar um corpo sentimental é restituir a sua importância ao coração. Esta palavra é muito pregnante no livro *Fibrições* (2004). Jogando com o *entre-deux* da noção de coração como órgão fisiológico e centro das emoções, os poemas breves que reproduzo agora têm o tom elegíaco de um livro anterior, *Rilkeanas*

(1999). Desistem da noção disfórica de sexo que encontrámos em *O Mestre*, para valorizar a plénitude do coração:

O coração é como um fruto  
cresce  
amadurece  
mas não cai:  
Se alguém o quiser  
não morre (1995, p. 47)

Ou esta versão :

Meu coração é como um fruto  
plantado num esquisito pomar  
O meu peito é a cortina que esconde  
O seu tumulto (1995, p. 49)

Ou mais este fragmento que lembra os desdobramentos das *Tisanas*:

Meu coração e eu  
vivemos juntos  
mas não lado a lado  
e nunca nos vemos  
O sangue é um acordo vivo  
que nos ata (1995, p. 45)

E por último, em forma de ditado de sageza:

Às vezes  
perigosamente  
as veias coagulam:  
não percebem  
viver é uma hemorragia calculada (1995, p. 65)

No final da novela *O Mestre*, vislumbra-se uma possível reconciliação dos corpos. Vem à tona da narração o tema crístico das lágrimas de sangue pelo viés de um desdobramento das personagens: o Andrógino Potencial:

Mestre, as nossas lágrimas já correm agora pelo chão, descem as escadas, correm pelo passeio, cobrem a cidade, já tornaram o lago do jardim completamente vermelho, agora vai ficar tudo incendiado, iluminado, luminoso, as lágrimas trouxeram sempre a luz!... /Mais uma interferência da terceira parte do Andrógino Potencial. (1995, p. 115).

O sujeito feminino, mediado pelo fantasma pulsional da androginia, adquire o direito a um corpo sentimental, derradeira forma da liberdade reivindicada pela Artista. Tal como para ABL, o « fazer mundo » de AH resolve-se, no fim de um percurso completamente diferente, nesta questão da « liberdade livre » da expressão poética. O terceiro texto que analisarei aqui retoma esta questão da liberdade para fazer dela um questionamento obsessivo.

### **CORPOS EM EXCESSO E HIBRIDISMO EM *NOVAS CARTAS PORTUGUESAS***

Esta obra nasce, nos início dos anos 70, de um excesso de ausência histórica do corpo (o das mulheres em especial), no contexto da ditadura, ao qual as Três Marias opõem um excesso de presença e de demanda identitária. Quem diz falta de corpo diz falta de voz. *Novas Cartas Portuguesas* contrapõe ao excesso da falta uma reação excessiva em palavras, personagens, tomadas de palavra para afirmar a libertação do sujeito, não só feminino, que lhe permita em toda a liberdade aceder à sua solidão e seu silêncio como a um direito. Tentarei mostrar como as *NCP*<sup>4</sup>, oscilando entre a estética do mais e a estética do menos, trabalham os excessos do corpo nestes dois sentidos.

### **O CORPO EM RESISTENCIA, EXCESSOS DO CONTEXTO**

Quero falar do contexto como circunstância da escrita, da publicação e da recepção do livro. *NCP* foi escrito durante o ano de 1971 e publicado em 72, em oposição ao regime ditatorial que assolou Portugal desde a ascensão de Salazar em 1932 até a Revolução dos Cravos no 25 de Abril de 1974. O Estado Novo português impõe a lei falocrática do pai em todos os níveis da sociedade: Deus com a imagem da Santa Trindade, o Pai da Nação António Oliveira de Salazar, o pai de família, a sempre Sagrada Família, e a hierarquia laboral do Corporativismo. Daí decorre o mito da Mãe dedicada ao lar e da freira enclausurada no seu convento. A luta política empreendida através do seu livro por Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, ditas as Três Marias, toma em conta todos os parâmetros da ditadura: a hierarquia entre homens e mulheres com as suas derivas e, a partir de 1961, o momento histórico da Guerra Colonial, são os mais importantes.

---

<sup>4</sup> Abreviatura da obra *Novas Cartas Portuguesas*.

O contexto também é excessivo no âmbito internacional das lutas feministas. No Verão de 1973, a causa das três autores e do seu texto é eleita, num congresso em Boston, « Causa internacional das mulheres ». Em França, sai logo uma tradução histórica feita a seis mãos à qual é associado um grande nome da literatura feminista, Monique Wittig (*Les guérillères*). Sai também uma petição dirigida ao governo português assinada, entre outras, por Marguerite Duras e Simone de Beauvoir<sup>5</sup>. O golpe de estado do 25 de Abril permitiu fechar o processo. Cada uma das três escritoras já conhecera antes das *NCP* e continuará a desenvolver uma carreira literária brilhante.

Para além do contexto histórico, eu queria mostrar até que ponto o valor poético deste livro continua a vibrar hoje de propostas novadoras sobre as identidades, sexualidades e em geral sobre a escrita.

### EXCEDER O HIPOTEXTO

Outra forma de excesso aplica-se ao hipotexto das *Lettres portugaises*, livro que sai em França a meados do séc. XVII (1669). Quem será o autor destas cinco cartas? Mariana Alcoforado, a freira portuguesa abandonada pelo seu amante num convento de Beja, ou o tal Guillerades, autor francês? As Três Marias leram as cartas numa tradução do grande poeta português Eugénio de Andrade. A partir daí empreendem a desconstrução do mito do desamor através duma tomada de palavra desmultiplicada que excede o hipotexto. A estrutura das cinco cartas da freira é respeitada, mas com o múltiplo três das três autoras. A própria factura clássica do género epistolar sofre uma hibridização ao serem inseridos poemas, curtas narrações, fragmentos de teor ensaístico, relatórios, panfletos, páginas de diário, etc. *NCP* é um texto em acção em que a autora de cada fragmento não é identificada. Este corpo autoral complexo é chamado no livro de « sororidade ».

Encontramos aqui também, como na poesia de AH, o jogo sobre os nomes: Maria, Mariana, Maina, etc. Desmultiplicadas, as identidades femininas cruzam-se, ocupando o espaço do livro como astróides, astros, planetas, anulando as fronteiras espacio-temporais e formando um sistema textual de dimensões infinitas (COLLOT, 2008). Encontramos no corpo textual de *NCP* duas figuras do

---

<sup>5</sup> Ver Ana Luísa Amaral e Marinela Freitas org., *Novas Cartas Cartas Portuguesas entre Portugal e o Mundo*. Lisboa: Dom Quixote, 2014.

excesso: a figura, bem modernista, da desmultiplicação das identidades que culmina com a heteronímia de Pessoa, e o jogo vanguardista com o nome que desconstrói a identidade civil, fazendo dela poemas visuais.

*NCP* é apresentado pela sororidade das 3 Marias como uma possível vingança, em nome de Mariana que se faz emblema, numa perspectiva historicista, de todas as mulheres perseguidas. As 3 autoras insistem neste frase de Mariana: « Sei que te perdi e me afundo, me perco também dentro da minha total ausência de poder em que me queiras » (p. 42). O que reúne os seus textos, é a « reconstrução do nosso corpo sempre pronto a ceder à emoção inventada, mas não falsa » (p. 41). As autoras levantam-se contra a clausura do corpo, real ou metafórica, simbólica:

Só que Beja ou Lisboa, de cal ou de calçada – há sempre uma clausura pronta a quem levanta a grimpá contra os usos:  
freira não copula  
mulher parida e laureada  
escreve mas não pula  
(e muito menos se o fizer a três)  
com a Literatura (...). (p. 43).

#### EXCESSO DO TEXTO

Falarei agora no excesso do texto, primeiro no que diz respeito à postura feminista. Com *NCP*, estamos bem afastados das queixas de desamor da freira de Beja, impiedosamente denunciadas pelas escritoras nalgumas das suas páginas. A afirmação por parte das Três Marias da apropriação-reconstrução do seu corpo por um sujeito feminino firme implica a desconstrução derridiana de uma certa mitologia da mulher submissa, produto da sociedade falocrática. É portanto no enalce das feministas dos anos 70 que elas concebem *NCP*. Encontram-se mais em fase com as tendências francesas do que com os feminismos norte-americanos. Desde o *Deuxième sexe* (1949) de Simone de Beauvoir, passando por Luce Irigaray de *Speculum. L'autre femme* (1974), a construção da história de um sujeito feminino vai a par com a problemática do corpo-linguagem, do corpo-língua. As teorias das diferenças sexuais e a reivindicação da diferença não excluinte do sexo feminino, são muito produtivas em França. Mais perto de nós, posso citar Béatrice Didier (*L'écriture-femme*, 1981) e Françoise Héritier (*Masculin/Féminin, la pensée de la différence*, 1996). Queria também remeter a Chantal Chawaf que publicou em 1992 *Le corps et le verbe. La langue en sens inverse*. Maria Teresa Horta é a

feminista mais virulenta das três autoras. Para elas, o sujeito histórico e o sujeito estético devem ser des/reconstruídos num mesmo momento, assim como o sujeito afetivo. Neste âmbito, dominam três temas, três modos para as mulheres de se reapropriar o corpo: a masturbação, a bruxaria e o erotismo. São três modos que, criando escândalo no meio dos censores da época, acabam por desclausurar os gêneros, desfazer as dicotomias. Nisto, podemos dizer que *NCP* são precursoras do pensamento *queer*. O texto que a seguir é emblemático deste fenômeno:

### O Corpo

Ali estava o seu corpo adormecido, aninhado no seu descanso, tão quieto, tão presente na luz amarelada, definindo-se por seu peso e por aquele estar quieto, todo tomado de luz, sem contorno que separasse corpo e luz, os músculos lisos debaixo da pele, tão escorridos na presença quieta, quase diluídos, ninho de seu próprio descanso, prolongando os lençóis desfeitos e suas curvas frouxas de fadiga, e a cova morna do colchão, e a luz quieta e densa como pele amarela sobre a outra, enchendo o quarto até ao tecto e às paredes, absorvendo em si, como corpos amáveis naquele sono, o candeeiro e a mesa baixa e os livros e as roupas, todo o quarto feito camadas sucessivas de luz e substância variada rodeando o centro, núcleo de respirar muito brando, e a tudo se propagando esse único e muito brando movimento, a pele doirada estendendo-se um pouco, no peito alto, de curva possante e com os seus mamilos quase rosados, e as costas movendo-se também com a mesma unida e certa ondulação da água mansa, as costas bem talhadas, estreitando-se do largo dos ombros até à anca com a rectidão da pedra talhada, mas de braço a braço a curva bombeada, alta e suave, que a meio se cava bruscamente como o leito dum rio, e movendo-se ainda o osso da anca, delicado, anguloso, saliente agora de sua habitual discrição no corpo que repousa de lado e se debruça, leve, cavando um pouco a cintura, escondendo o ventre e a densa doçura dos pêlos mornos, e um pouco o sexo, alteando o redondo – no entanto severo, cinzelado – das duas nádegas estreitas, aparecendo depois o sexo entre as duas pernas que se abrem, uma estendida sobre a cama e a outra levemente flectida, esvaindo-se a coxa da anca alteada até à cama, onde o joelho pousa, e aí segue a perna tão abandonada no lençol que quase o fere com seu peso, e entre as coxas, renascendo da sombra do ventre escondido, e que se estende como savana cálida, que em si retém o amarelo da luz, na curva nascente das nádegas, nas coxas, nas pernas, entre as coxas o seu sexo, os dois pequenos pomos cuja firmeza se desenha na pele branda e a corola recolhida de seu pénis adormecido. (18/5/71). (p. 204)

## AS DESCONSTRUÇÕES

Vemos neste fragmento que *NCP* coloca o corpo em extensão, corpo excessivo num espaço dilatado. Penso aqui no conceito de « Poesia em extensão » desenvolvido por E. Glissant no livro *Filosofia da Relação* (2009). Vemos que o livro das 3 Marias está no âmago dos debates estéticos actuais. Com efeito, Jean-Luc Nancy fala no

fora que aparece como dentro, dentro sem interioridade, sem proveniência soterrada, dentro igual em tudo à sua exposição. // Que uma profundidade se iguale à superfície, se exauste e exalte nela, eis com certeza o efeito da pele destacada do corpo, ou o corpo virado na sua pele, corpo de desejo e corpo de gozo (...) que assombra a preocupação contemporânea daquilo que poderia significar a « arte » » (NANCY, 2006).

Compor um corpo textual a partir de fragmentos é uma tarefa complexa. A *mise en abyme* do acto epistolar é uma das opções estratégicas das *NCP*, por exemplo em *Carta de um soldado chamado António para uma rapariga chamada Maria a servir em Lisboa* (p. 218-19):

Menina Maria:

É de todo o coração que ao escrever esta minha carta lhe desejo que esteja de saúde. Eu no momento actual estou bem, graças a Deus junto de todos os meus camaradas menos do Júlio da Tia Maria Ana, por quem eu soube a morada da menina Maria que ele está no hospital sem uma perna e não sei o que vai ser dele quando regressar ao Carvalhal pois para o amanhã da terra uma perna faz falta e ele não sabe fazer outra coisa e não tem ofício de nada e tão apegado está ao desespero por isso que chora todo o dia e toda a noite sem tino e quando fala é só para lembrar o que se passou.

Mas não foi para falar do Júlio coitado que eu estou a escrever à menina a quem desde já peço desculpa pelo incómodo que estou a dar e pelo meu atrevimento mas sinto-me tão só que gostava de encontrar uma pessoa que me escrevesse duas linhas para me ajudar a esquecer esta maldita vida que é triste e negra até meter medo digo-o sem vergonha. Menina Maria o destino desta carta é pois pedir um favor à menina se a menina queria ser minha madrinha de guerra.

Dá-se o caso de ver aqui todos os rapazes a receberem correio e eu nada então o Júlio da Tia Maria Ana lembrou-se

da menina Maria e disse-me se fosse a ti escrevia-lhe mais a mais é da nossa Terra não te vai dizer que não e assim eu tirei a morada e se só agora estou a escrever-lhe foi por acanhamento de escrever logo.

Então se tiver tempo e me mandasse a sua resposta era para mim grande alegria. Sabe as saudades são muitas e as noites compridas sem um retrato ou uma fala a dizer-nos de fora e de outras coisas a fim de esquecermos esta guerra e do que ela nos fez desgraçados e aos nossos. O pai do Júlio já lhe escreveu do Canadá onde está emigrado a contar-lhe que por lá não há vida para aleijados que se arranje ao pé da mãe de qualquer maneira e o pobre nem acabou de ler a carta e a rasgou à minha frente quando o fui visitar ao Hospital a fim de dar alma ao coitado para ali esquecido a contas com o desgosto.

A verdade menina Maria é este medo que a gente apanha quando para cá vem e não nos larga mais sempre a gastar o peito da gente. A coragem é pouca e fácil para quem está longe e não ouve os tiros à roda do corpo à porfia de matar a vida de um homem.

Muitos já eu vi vomitarem agachados e deitarem-se no chão tão brancos como papel e temos de os arrastar à força para os tirar dali.

É por tudo isto e pela tristeza que isto faz que preciso de umas cartas de ânimo e assim pensei que a menina Maria não se importasse de me escrever e podíamos contar das nossas vidas que a da menina a servir também não deve ser muito alegre.

A bem dizer eu nunca fui alegre mesmo quando era pequeno. A minha mãe que Deus tenha a sua alma em descanso dizia-me até muitas vezes que com tanta sisma eu nunca havia de vencer na vida.

E acho que ela tinha razão.

Sem querer dar-lhe o incómodo de me ler mais despede-se este que se assina

António Mourinhas 19/6/71.

Através da sua retórica desajeitada, António transmite o desafio vital da sua carta que tem o poder de tratar as chagas, consolar das amputações. Como um membro que cresce, a carta substitui um estatuto social e económico alienado pela obtenção do poder de narrar. Penso aqui no poder curativo da Sibila de ABL que acompanhava o seu colectivo pelas suas orações. A catarse acontece pelo próprio acto da narração e, aqui também, o narrador é investido de uma função *care*. O poder da escrita afectiva actua nesta carta, a par de um discurso anticolonialista e pós-colonial estruturados. António não pára de falar na amputação, na morte. Afirma que a sua sobrevivência é condicionada pelo intercâmbio epistolar no modo íntimo. Não se trata da única carta em que aparece este fenómeno. Em *NCP*, o



corpo político é repensado por propostas revolucionárias. O discurso sobre o corpo e o discurso do corpo presentes nesta obra fazem do sujeito desconstruído um « sujeito do desejo » cuja componente erótica é uma componente política feita de actos de palavra e de libertação. As Três Marias demonstram que é importante que surjam os textos, mesmo fragmentários e lacunares, que dizem a liberdade deste « sujeito do desejo ». As redações de crianças, também desajeitadas e falsamente ingénuas, actuam neste sentido, e encontram-se em *NCP* vários exemplo desta categoria textual. Associado ao corpo sexuado, o corpo das palavras é movediço, pede sucessivos nascimentos, novos usos, novas interpretações.

### O POS-HUMANO

Trata-se de uma destas novas interpretações que podem ser aplicadas com êxito a *NCP*. O pós-humano aparece aqui, em particular, na relação entre os seres humanos e os animais. Este livro, ao mesmo tempo que desconstrói mitos do eterno feminino, apela a mitos antropológicos ameríndios que têm a maior probabilidade de serem desconhecidos dos leitores, e até de serem inventados. Trata-se do mito da « Mãe dos Animais » e do « homem que encontrou uma semente debaixo da presa dum javali » (p. 23-24). Já em *Mille plateaux*, Deleuze e Guattari teorizam o « devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível ». Falam também nos bruxos. Em *L'animal que donc je suis*, Derrida oferece igualmente prolongamentos frutíferos à leitura do corpo em *NCP*.

A novidade apresentada por *NCP* seria portanto constitutiva de um sujeito em devir, em revolução. Um sujeito feminino pois, e mais amplamente um ser híbrido cuja sexualidade movediça, excessivamente desmultiplicada, transitiva, propõe uma nova interpretação do humano.

As pistas de leitura que dei a este leque de obras da segunda metade do século XX tendem em reuni-las à volta de um critério, o de uma legibilidade ideológica e poética. Estas obras dão a ler um mundo desconstruído, sim, mas reinterpretando-o projectivamente com toda a força das contradições da nossa contemporaneidade. Com opções estéticas e genéricas diversas (romance, poema e visualidade, hibridismo), mas unidas pela categoria do excesso, integram a área hoje muito discutida da literatura-mundo.

## REFERENCIAS

AMARAL, Ana Luísa e FREITAS, Marinela (Org.). **Novas Cartas Cartas Portuguesas entre Portugal e o Mundo**. Lisboa: Dom Quixote, 2014.

ARENDRT, Hanna. **Qu'est-ce que la politique?**. Paris: éditions du Seuil, 2014.

BARRENO, Maria Isabel; COSTA, Maria Velho da; HORTA, Maria Teresa. **Novas cartas portuguesas**. Lisboa: Futura, 1974.

BESSA-LUIS, Agustina. **A Sibila**. Lisboa: Guimarães, 1954.

BESSA-LUIS, Agustina. **Longos Dias têm Cem Anos**. Editora: Imp Nacional Casa da Moeda, 1982.

BESSA-LUIS, Agustina. **Contemplação carinhosa da Angústia**. Lisboa: Guimarães, 2000.

BESSA-LUIS, Agustina. **Contemplação carinhosa da Angústia**. Lisboa: Guimarães, 2000.

BESSA-LUIS, Agustina. **O Livro de Agustina**. Lisboa: Editora Três Sinais, 2002.

BESSA-LUIS, Agustina. **Florbela Espanca, Visa e Obra**. Lisboa: Arcádia, 1979.

BESSA-LUIS, Agustina. **A Ronda da Noite**. Lisboa: Guimarães, 2006.

BESSA-LUIS, Agustina. **Dicionário Imperfeito**. Lisboa: Guimarães, 2008.

BLANCHOT, Maurice. **L'Espace littéraire**. Paris, Folio-essais, 1955.

BOURDIEU, Pierre. L'invention de la vie d'artiste. In **Actes de la recherche en sciences sociales**. vol. 1, n° 2, 1975, p. 67 a 93.

BUTLER, Judith. **Gender Trouble**. New York: Routledge, 1990.

BUTLER, Judith. **Sujets du désir. Réflexions hégéliennes en France au XXème siècle**. Paris: puf, 2011.

COLLOT, Michel. **La matière-émotion**. Paris: puf «Écritures», 1997.

COLLOT, Michel. **Le Corps cosmos. La lettre volée**, 2008.

COLLOT, Michel. **La pensé-paysage. Philosophie, arts, littérature**. Arles, Actes sud, 2011.

DIDIER, Béatrice. **L'écriture-femme**. Paris: Puf, 1981.

ECO, Umberto. **L'œuvre ouverte**. Paris, Seuil, 1979.

FCESSEL, Michaël ; GENS, Jean-Claude et RODRIGO, Pierre (dir.). **Faire monde. Essais phénoménologiques**. Paris: Mimesis France, 2011.

GLISSANT, Edouard. **Philosophie de la Relation**. Paris: Gallimard, 2009.

HATHERLY, Ana. **O Mestre**. 3a ed. Lisboa: Quimera, 1995.

HATHERLY, Ana. **Excertos de Um ritmo perdido**. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

HATHERLY, Ana. **O Pavão Negro**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

HATHERLY, Ana. **Itinerários**. Edições Quasi, 2003.

HATHERLY, Ana. **O Pavão Negro**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

HATHERLY, Ana. **A Neo-Penélope**. Lisboa: & etcétera, 2008.

HERITIER, Françoise. **Masculin/féminin**. La pensée de la différence, Paris, Odile Jacob, 1996.

NANCY, Jean-Luc. **Nus sommes. La peau des images**, avec Federico Ferrari. Bruxelles: Yves Gevaert, 2002; rééd. Paris : Klincksieck, 2006.

**Recebido: 14.04.15 | Aprovado: 17.05.15**

